

Jan Czapliński

"Źle się dzieje w państwie duńskim", czyli nowy dramat o nowej rzeczywistości

1. Manifest

"Ach, pan gada, gada, gada."
(*Wesele*, S. Wyspiański, a. I, s. 10)

"Urwaliśmy orłu łeb, żeby zobaczyć, co ma w środku. Orzeł patrzy na nas swoim wewnętrznym okiem. Może to oko opatrności. Fruniemy szybko. Wreszcie, po wejściu do Unii Europejskiej, dostaliśmy skrzydeł. Czas jest wyjątkowy. Teatr też powinien być wyjątkowy"¹. To pierwsze słowa, sformułowanego we wrześniu 2005 pod egidą warszawskiego Teatru Rozmaitości, manifestu otwierającego projekt TR/PL – "mocnego uderzenia polskiej dramaturgii w polski teatr", przedsięwzięcia mającego dwa cele: teatr i Polskę. Zaproszeni do współpracy dramatopisarze mieli za zadanie stworzyć teksty opisujące nową Polskę i jej problemy, teksty sprawdzające jak "najnowsze przemiany (polityczne, społeczne, kulturowe i obyczajowe) wpłynęły na nasz sposób życia i patrzenia na rzeczywistość". Grzegorz Jarzyna pragnął oczywiście dramatu krytycznego i zaangażowanego – "niekoniecznie jednak społecznie czy politycznie. Potrzeba obserwacji tego, co dzieje się w Polsce, w rodzinie. Co stało się z mitami narodowymi i jak one funkcjonują. Interesują nas także prywatne przypadki: odszczepieńcy, galernicy wrażliwości, tak typowi dla Polski". Z tak postawionym – zdaje się, że jednak ogólnikowo, nieco od niechcenia – problemem dramatopisarze mierzyli się niecały rok: w czerwcu 2006 roku (pod koniec teatralnego sezonu ochrzczonego TR/PL) w księgarniach pojawił się wybór spośród napisanych na zamówienie teatru tekstów: *TR/PL: Bajer/Kochan/Masłowska/Sala/Wojcieszek*.

Antologia nowego dramatu polskiego. Reszta dramatów trafiła wcześniej na scenę w formie czytań, niektóre doczekały się pełnych realizacji teatralnych. Tu chciałbym jednak skupić się właśnie na opublikowanych dramatach sygnowanych znakiem projektu warszawskich Rozmaitości, zobaczyć, czy – i na ile – udało im się zmierzyć z proponowaną problematyką, pokazać nie tylko to, co okazuje się dla młodych dramaturgów warte opisanie, ale też jak starają się tego dokonać, wreszcie – zapytać, jaka jest cena za tempo tego projektu i za jego doraźność.

We wstępie (*notabene* niepodpisanym) można przeczytać: "Antologia tekstów podsumowująca kilka miesięcy zmagania z materiałem dramatu ukazuje się w zupełnie innym kraju, tak zwanej IV RP. Fruniemy coraz wolniej, skrzydła nam opadają, a czas wyjątkowy staje się coraz bliższy stanowi wyjątkowemu. Dlatego postanowiliśmy prowadzić dalej rozpoznawanie walką na naszym poligonie"².

Tani patriotyzm tych – zbyt nieco – egzaltowanych deklaracji przypomina mi trochę rysunek Andrzeja Mleczki z okolic daty wysłania polskich wojsk do Iraku: nowoczesne amerykańskie czołgi, asekurowane z powietrza przez zastęp F-16 już "wyjeżdżają" poza ramy obrazka, nieco za nimi, w tumanach kurzu, wymachując szabelką galopuje na koniu nasz polski ułan. Ale wymachuje dzielnie i minę ma zaciętą. Tylko że jak mu szabelkę zabrać, to już nic nie zostaje. Nawymachiwał się i Jarzyna swoją szabelką, narobił sporo pompacyjnego szumu – a chyba niepotrzebnie, bo rzecz jest jednak poważna i pięknych, acz pustych wstępów nie potrzebuje. Tyle kwestią wprowadzenia w – poprzedzający całość projektu TR/PL – stan lokalnego podekscytowania.

¹ Ten i kolejne cytaty za tekstem manifestu dostępnym na stronie internetowej www.trwarszawa.pl.

² *TR/PL: Bajer/Kochan/Masłowska/Sala/Wojcieszek. Antologia nowego dramatu polskiego*, pod red. A. Tuszyńskiej, Warszawa 2006, s. 5.

2. Michał Bajer, *Strefa działań wojennych* – czyli o (nie)przyjemności podsłuchiwania

Otwierająca zbiór sztuka jest jednocześnie sztuką najkrótszą i – formalnie – najdziwniejszą. Nie ma zwyczajowego wykazu *dramatis personae*, nie ma podziału na sceny i akty, a didaskalia posiada raptem szczątkowe – jakby czasem tylko autor przypominał sobie, że może nimi “poruszyć” bohaterów lub wyposażyć ich w rekwizyty. Można więc wyobrazić sobie odegranie tego tekstu “na stojąco”, z wykorzystaniem kilku raptem przedmiotów – indiańskiego totemu, pióropusza, topora, fajki pokoju, packi na muchy, telefonu i garści papierów. To musiałyby wystarczyć dla utworzenia rzeczywistości scenicznej – cała reszta istnieje tylko w wypowiedziach postaci. Ale i one okazują się “niewygodne”, bo klarowny kontekst sytuacyjny wyłania się z tekstu bardzo rzadko – jakby leniwie snuł się po fabularnej sinusoidzie, jakby przypadkiem tylko treści osobnych wypowiedzi trójki bohaterów od czasu do czasu się zgadzały. Całość brzmi jak zawieszona w próżni głośy, przynależne trzem literom “z”, “a” i “b” – zdegradowanej formie imion postaci:

b: Uwaga.

z: Bardzo ładnie.

a: Kiedy wyszłam z policjantami na schody. Światło. Oślepiło. Schowałam. Przesłoniłam.

z: Dzwoniła Monika³.

Można próbować wciąż te głośy identyfikować, na bieżąco przyporządkowywać wyobrażanym podczas czytania bohaterom – ale nie sposób dowiedzieć się tak naprawdę ani tego, kim są bohaterowie *Strefy...*, ani tym bardziej, jacy są. Wszystko zostaje tu zepchnięte na dalszy plan – czas, kontekst, sens, psychologia. Zostajemy postawieni w sytuacji podsłuchującego – kogoś, kto jest skazany na niewiedzę, kto postrzega cudzą rzeczywistość fragmentarycznie, ale kto jednocześnie odczuwa z tego “podglądania” perwersyjną przyjemność.

I właśnie to ma być, jak się zdaje, zastawiona na czytelnika pułapka. Tym zgrabniejsza, że z tekstu udaje się wychwycić najczęściej obrazy dość niepokojące – aresztowanie “a”, “z” w szpitalu po pogryzieniu przez psa, “b” dowodzący bezsensowności wychodzenia do pracy. Ta pierwsza sytuacja wydaje się być zresztą emocjonalną osią dramatu – “a”, będąca być może Anną A., jedyną tak wyraźnie nazwaną osobą pojawiającą się w dramacie, zyskuje wtedy rysów aferzystki, zgrabnie lawirującej między zasadzkami obarczających dokumentów, sądowych rozpraw i żądnych sensacji dziennikarzy. Rzecz jasna, do czasu. Wątek aresztowania – zastrzegam, że to interpretacja improwizowana – wybrzmiewa tym silniej, że zostaje zderzony z wyraźnie zarysowaną w sztuce rolą domu, obiektu niezdrowej zazdrości znajomych (“b: I tobie zazdrozczą nie tego, że się wybudowałeś, ale że ci się właśnie chciało i że ci się udało, to wkurwia ludzi najbardziej⁴”), nowopowstałego miejsca najwyższego szczęścia trójki bohaterów. Jedno z nich (matka? żona?) zostaje stamtąd usunięte – stawia to “b” i “z” w konieczności ustosunkowania się do szeregu, niedających się tu pogodzić, kwestii – dom, rodzina, ład moralny. I tak być może należałoby interpretować “przynależne” “b” i “z” skrawki wypowiedzi. Być może – bo trudno się włamać do zarysowanej przez Bajera rzeczywistości. Nęceni odległymi skojarzeniami oreścicznymi, ślizgamy się po powierzchni uporczywie nieprzystających do siebie słów i, niestety, ani o cal nie posuwamy się w żadnym z możliwych kierunków – emocjonalnym, psychologicznym, fabularnym. W zastawioną przez autora pułapkę dajemy się właściwie złapać świadomie, wzruszając ramionami – bo nic z tego nie wynika, a z łączonych w przeblysku iluminacji skrawków kontekstu nie płynie satysfakcja, bo nie idzie za tym nic więcej. Dla przykładu, Antoni Czechow – patronujący przecież takim modelom porozumienia – wyluskiwał spod pozornie nieprzystających do siebie, neutralnych wypowiedzi drugie dno, precyzyjnie nadawał im ukrytą intencjonalność. Sarah Kane potrafiła przepisać psychologię

³ M. Bajer, *Strefa działań wojennych*, TR/PL..., s. 11.

⁴ Tamże, s. 32.

Czechowa na dramat fizyczności. A Bajer w *Strefie...* nie stoi nawet pomiędzy nimi – bez pomysłu, dryfuje gdzieś obok. Problem robi się poważniejszy po dokonaniu implikacji: bo brak pomysłu na dramat odzwierciedla przecież brak pomysłu na Polskę czy też przynajmniej – na jej opisanie. A to niewiarygodne, żeby młody (ur. 1981), zdolny (niezła poprzednia sztuka *Verklärte Nacht*⁵ – tak diametralnie inna od *Strefy...*, z dobrze napisanymi, wyrazistymi dialogami okraszonymi dawką humoru), myślący dramaturg poprzestawał na opisie rozwodnionej, niejasnej, zamazanej – niczyjej tak naprawdę – rzeczywistości. Bo to metafora o tyle zgrabna, co niewiele wnosząca.

3. Marek Kochan, *Argo*. *Misterium komercyjne z udziałem Krzysztofa Kamila – czyli o intertekstualności bez pokrycia*

Argo... to mozaika literacko-mitologicznych odniesień. Całości patronuje mit wyprawy Argonautów przepisany na – posuniętą do granic groteski – opowieść o obsesji zdobycia sprzedawanych po promocyjnej cenie z okazji otwarcia centrum handlowego sprzętów RTV – Złotego Runa. Współcześni Argonauci to czwórka mieszkańców jednego z warszawskich osiedli – Jazon, młodzieniec ("Mówią na mnie Dzejson"⁶), Teresa, matka, Doris, dziewczyna i Poeta-Orfeusz, jej chłopak. Kolejni bohaterowie to Heron, przewodnik, Hilda, strażniczka kluczy oraz trzy wiedźmy – Asia, Cesia i Lusja. Już sam spis osób dramatu kipi intertekstualnością i kulturowo-historycznymi odwołaniami – mitologia, matka Teresa, Szekspir, "powstańczo" kojarząca się Hilda. Tytuł zapowiada wykorzystywane w ramach wypowiedzi Poety fragmenty wierszy Baczyńskiego, pojawią się również Dante, Gombrowicz, Mickiewicz... Pojedynczemu, niedługiemu dramaturgowi trudno byłoby może udźwignąć taką ilość – zabierających właściwie tekstowi literacką autonomiczność – odniesień i aluzji, gdyby nie

to, że Kochan – choć to mocno niebezpieczne – korzysta z nich od niechcenia, częściej na zasadzie rymu (również dosłownie), niż faktycznej potrzeby budowania na nich głębi sensów. Gdy bohaterowie będą wkrazać w mroczne korytarze podziemi ogromnego sklepu, Poeta przy mijaniu drzwi powie – choć właściwie raczej mruknie pod nosem – "Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate"⁷. Ot, dla potwierdzenia słusznych skojarzeń czytelnika. Chwilę wcześniej Jazon, w slamowej autoprezentacji, zaśpiewał: "[...] Chcicie wiedzieć, co tu robię, taki czerwony, jak napalm napalony: przyszedłem po plazmę, chcę ją mieć, chciałbym och! chciałbym z plazmą orgazmy, [...], patrzcie na monitor, jest taki płaski, płaski jak piaski, laski i karaski [...]"⁸. Przytłoczony nagromadzeniem freestyle'owych rymów Gombrowicz mógłby co prawda zaproponować paralelność finału *Iwony*, księżniczki Burgunda do popkulturowego paradoksu *Jazona* – który jeszcze przecież nie zdobył swojej "plazmy", a już jest jej umysłowym więźniem – ale byłaby to interpretacja o tyle odległa, co krzywdząca dla *Iwony*... U Kochana "karaski" po prostu rymuje się z "laski" i w tej sytuacji problem leży, oczywiście, po stronie Gombrowicza, bo wystarczyłoby przecież, żeby Książę Filip inaczej wykaraskał się z problemów i zasadził swój chytry plan na dowolnej innej rybie. Pod wpływem zderzających się ze sobą sposobów mówienia – czystego wiersza Poety-Orfeusza i agresywnego, ulicznego slamu *Jazona* – rymować nieświadomie zaczną również szekspirowskie wiedźmy – kobiety z kolejki przed sklepem, może wszystkowiedzące emerytki z osiedlowej ławeczki:

CESIA: Wpychali ciągle do skrzynek gazetki "musisz to mieć".

Wirus się rozprzestrzenił. Wszyscy złapani w sieć.

ASIA: Nie chcesz dostawać gazetek, to powiedz na poczcie, że nie.

⁵ Publikacja w: *Echa, repliki, fantazmaty. Antologia nowego polskiego dramatu*, pod red. M. Sugiery i A. Wierzchowskiej-Woźniak, Kraków 2005.

⁶ M. Kochan, *Argo, Misterium komercyjne z udziałem Krzysztofa Kamila*, w: *TR/PL...*, s. 42.

⁷ Tamże, s. 44.

⁸ Tamże, s. 43.

LUSIA: Ja im mówiłam, że nie chcę, to mi wkładają po dwie.

CESIA: Wyrzuć je precz, to tylko śmieć, chcesz być czy mieć?

Na końcowe nagromadzenie banału Lusia zdoła się nieco "stylistycznie" opamiętać – odchodząc od wiersza, choć ciągle "frazując", odpowie:

LUSIA: Jesteś mądra, bo masz wysoką emeryturę. A mi się odkurzacz zepsuł, trzydzieści lat chodził jak złoto, jak zegarek, ale się zepsuł, zdechł, przestał ciągnąć po prostu, poszłam do punktu, a tam powiedzieli, że takich już nie naprawiają, i co? Mam teraz zrobić? Jedyne nadzieja to czekać na jakąś okazję czy promocję⁹.

I tak dalej, i tak dalej. Kochan z tą stylistyczno-aluzyjną ekwilibrystyką świetnie sobie radzi, panuje nad kipiącą zawartością języka swojej sztuki od początku do końca – mam jednak wrażenie, że na przecięciu tych wszystkich płaszczyzn – poetyki, cytatu, skojarzenia – nie tylko nie rodzi się nic nowego, ale świat *Argo...* staje się światem bardzo ubogim. Zdeformowanym, utworzonym z przeróżnych kulturowych skrawków – i wciąż płaskim, jednowymiarowym.

Bo oto czwórka bohaterów, dzięki pomocy Herona-przewodnika, ma szansę obejść kłębiący się przed wejściem do sklepu tłum i dojść do serca wymarzonej Kolchidy okrężną drogą. Mroczną i pełną niebezpieczeństw. Sam Heron okazuje się przewodnikiem nieco zagubionym, niepotrafiącym do końca uchronić przed niebezpieczeństwami podróży – to negatyw Dantejskiego Wergiliusza, jeden z tych wątpliwych autorytetów rodem z *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka, próbujący wskazywać drogę – ale niemający ku temu odpowiednich kwalifikacji. Po drodze napotkają Hildę – "strażniczkę kluczy", zagubioną w dawnym powstańczym tunelu żołnierkę, powtarzającą jak mantrę formułkę "Brzoza, ja Sosna, odezwijsię". Hilda wymienia czasem jednym tchem nazwy miast Ameryki Południowej: Manaus, Iquitos, Cartagena, Maracaibo, Caracas – miejsca powstańczych działań Simona Bolívara, dodając do tego tylko

"Jestem mu potrzebna" albo "Zabierz mnie". Kochan zderza etos powstańczych walk z "rozszalałym konsumpcjonizmem" ("rozdmuchanym" jak cały tekst) podwójnie – milcząco, poprzez umieszczenie Hildy w podziemiach sklepu i dosłownie, dzięki postawieniu jej na drodze czwórki Argonautów – to ona jest klucznikiem, to ona, z wyraźnymi historycznymi pretensjami, sprawuje władzę nad Złotym Runem, to ona, wreszcie, narzuci Jazonowi swój powstańczo-walczący sposób myślenia o świecie.

Od pewnego momentu sceny dzieją się w "jaźni Jazona" (kolejna "neutralna" zabawa językowa, przenosząca jednakże charakter wypowiedzi bohatera na... mówiące o nim didaskalia). To one tak naprawdę ustawiają dramat w odpowiednim świetle, spychają wcześniejszą żonglerkę intertekstualną na dalszy plan – okazuje się bowiem, że pragnienie kupna plazmowego telewizora i konsoli do gier nie jest pragnieniem z natury konsumpcyjnym – a przecież można by na tym poziomie rzecz pozostawić. Bohaterowie wierzą mianowicie, że zdobycie wymarzonego Złotego Runa pomoże im rozwiązać problemy rodzinne – Teresie odzyskać utracony autorytet matki, Doris wyjechać na wspólne wakacje z chłopakiem, Jazonowi przywrócić poważnie zachwiane proporcje w obrębie patologicznego rodzinnego trójkąta (ze środkiem ciężkości przypadającym na domowy telewizor): jego matka – jej partner-kulturysta – on sam. Jak w *Strefie...* Bajera, tak i tu pojawia się problem domu – tym razem tego przeciętnego, osiedlowego, anonimowego obok setek osiedlowych mieszkań. Pokazanie, uprzedniej wobec obsesji zakupu, potrzeby ratowania sytuacji rodzinnej pozwala Kochanowi na pełniejsze przepisanie mitu: gdzieś na odległym planie wybrzmiewa przecież także pragnienie innej natury – dzięki dostępowi do najnowszych zdobyczy technologii bohaterowie dają ujście swojej pysze, pragnieniu kontaktu z gnieźdzącymi się za ekranem telewizora i wewnątrz komputerowej gry, współczesnymi bogami popkultury. Tutaj upatrują swojej szansy nie tylko na wymarzoną ucieczkę od życia codziennego, ale też na Przeżycie, na nieświadome i bezrefleksyjne doświadczenie metafizyki. Teraz dopiero banalnie brzmiące

⁹ Tamże, s. 44.

pytanie o "być czy mieć" z jednej z pierwszych scen *Argo...* zyskuje swoją pełną odpowiedź – mieć, bo tylko mieć pozwoli bohaterom być. I to przez ten sposób myślenia prześwituje prawdziwy dramat.

Kochan stworzył sztukę poświęconą jednemu, partykularnemu problemowi – i zawarł w tekście wyraźną ambicję opisaną go w możliwie pełny sposób. To bardzo poważnie różni *Argo...* od *Strefy...* i jest, w moim odczuciu, zaletą tekstu. Być może właśnie dzięki znalezieniu wyraźnego tematu Kochan zdołał w naturalny sposób zawrzeć w sztuce najwięcej spośród żelaznych punktów analizy nowej Polski *ŕ la* TR/PL – zdołał pokazać rodzinę wobec społecznie dezintegrujących czynników, opisać ekonomiczne zjawisko nowego rynku, podjąć próbę aktualizacji mitu – przeniesienia problemu tzw. wynaturzenia kapitalizmu na płaszczyznę antropologiczną. Cały czas pozostaje to jednak po pierwsze tematem łatwym i, po drugie, raczej naszkicowanym, niż zgłębnym. Społeczne zaangażowanie okazuje się w wydaniu Kochana zaangażowaniem mocno pozornym, wpisanym raczej w pokaz warsztatowej i erudycyjnej sprawności. I właśnie o to wpisanie w sieć tak potężnych odwołań mam do autora największy żal – tekst broni się, oczywiście, sprawnością języka, łatwością budowania sytuacji metodą literacko-stylistycznego kolażu, wdziękiem korzystania z dobrodziejstw inter- i metatekstualności – ale jednak uporczywie pojawiająca się potrzeba odnalezienia archetekstu dla opowiadanej przez siebie historii wydaje się "chorobą" trawiającą ten – jak i inne z antologii – dramat, chorobą sztuki dla sztuki. Jałowy – i już tylko z pozoru wymagający – robi się jednocześnie sposób czytania, a to prowadzi do całkowitego niepowodzenia planu obustronnego zaangażowania, przemyślenia i społecznego poruszenia.

4. Dorota Masłowska, *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* – czyli "spotkała mnie dziwna taka sytuacja, jadąc samochodem z Warszawy na Tczew..."

Dwoje biednych Rumunów... to, z oczywistych powodów, najbardziej chyba znany dramat z antologii – oto za pisanie tekstu dla teatru zabrała się jedna z najzdolniejszych młodych polskich pisarek, laureatka NIKE i Paszportu "Polityki", dwudziestotrzyletnia autorka *Wojny polsko ruskiej...* i *Pawia królowej*. I udało jej się stworzyć sztukę wyrazistą, wartką, dowcipną, świetnie napisaną – podejmującą w przewrotny sposób problem bezlitosnej społecznej normatywności w kwestiach tożsamości, pochodzenia, statusu społecznego. To pierwszy w zbiorze dramat noszący znamiona poważnego zaangażowania.

Dżina i Parcha na narkotykowym haju wybierają się w podróż po Polsce – błądzą gdzieś między Warszawą i Elblągiem, dla kaprysu udając rumuńskich Cyganów, żebrzącą, bezdomną biedotą (całość zostaje podwójnie uprawdopodobniona – Parcha jest zawodowym aktorem, na co dzień gra w serialu, a przebierana impreza, na której wymyślili pomysł "odegrania" Rumunów, przebiegała pod hasłem "nędza, szczury i choroby"). Masłowska rozpoczyna sytuacją nieco przewrotnego performansu, którego świadomość dopiero stopniowo – na coraz poważniejszym "zjeździe" – będą zyskiwali bohaterowie. Po pierwszym akcie przypomną już sobie, że są Polakami, którzy Rumunów tylko udają, że oboje muszą wrócić do Warszawy, gdzie czekają na nich praca i obowiązki rodzinne – ale nawet wtedy, już podczas powrotu, będą wykorzystywać klisze wykluczonych z przestrzeni życia społecznego llnych:

*PARCHA: Nie jesteśmy studentami, jesteśmy Rumunami mówiącymi po polsku, lesbijkami, pedałami, Żydami, pracujemy w agencji reklamowej [...]*¹⁰.

¹⁰ D. Masłowska, *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*, w: TR/PL..., s. 125. Trudno oprzeć się tu wrażeniu o pokrewieństwie tego "wyznania" ze znanym fragmentem 4.48 *Psychosis* Sarah Kane: "To ja zagazowałam Żydów, to ja wybiłam Kurdów, to ja zrzuciłam bomby na Arabów, to ja rznąłam małe dzieci, gdy błagały o litość, moje są pola śmierci"; cyt. za: M. Kleczewska, ***, "Notatnik Teatralny" nr 43/2006, s. 7.

Tym bardziej przewrotna robi się – wyciągana powoli spoza marginesu narkotycznego ogłupienia – sytuacja, w której nabyta tożsamość jest świadomie budowana na subiektywnych, jawnie krzywdzących – bo ustawiających w perspektywie dokładnie pokrywającej się z perspektywą społecznego postrzegania, konformistycznych wobec kulturowych przyzwyczajzeń większości – wyobrażeniach o odgrywanych postaciach:

DŻINA: Wie pani, czasem coś znajdziemy na śmietniku, ludzie wyrzucają teraz dobre rzeczy, kurczaki całe, parówki. [...]”¹¹.

Problem fałszywych tożsamości jest tu zresztą zgrabnie rozwarstwiony – oboje bohaterów topi rutynę codziennego życia w rutynie imprez, przykrywa swoją faktyczną tożsamość doraźnym rozwiązaniem wieczornego zdobywania neutralności, wkraczania w przestrzeń, gdzie przez chwilę można być “po prostu”, realizując prosty mechanizm kultury *clubbingu*. Parcha jest jednak więźniem swojego publicznego wizerunku – funkcjonuje jako ksiądz Grzegorz i to z księdzem Grzegorzem idą do łóżka poznane wieczorem kobiety, nie z nim. Kobiety, które mają zresztą dokładnie ten sam problem – poczucia przeciętności, potrzeby wykreowania “lepszego siebie”:

PARCHA: Nienawidzę przypadkowego seksu z jakimiś kobietami, dla których jestem księdzem Grzegorzem, a one myślą, że w ten sposób potwierdzą swoje istnienie w świecie, że ze mną spały, spałam z księdzem Grzegorzem, już nie jestem nikim, tralalala, spałam z księdzem Grzegorzem dziewczyny, ale się działo, myślałam, że oszaleję. [...] Ja i ty, ty i ja, i ja, i ksiądz Grzegorz, bo to kompletna pomyłka, że jestem taką zwykłą barmanką w Kafe Kafe, zwykłą rozdawaczką gazety Metropol w bramie uniwersytetu, to przecież jakiś absurd, żeby ja była tak zwykła, skoro jestem całkowicie nie taka zwykła, a wręcz przeciwnie, bo jesteś tu ty i ja cię znam”¹².

Wystarczy jednak, żeby Parcha wyglądał jak żebrak, jak bezdomny Rumun (niżej już chyba nie można się znaleźć na społecznej drabince – nie dość, że bezdomny i biedny, to na dodatek obcy, nie-swój, nie-stąd), a jego znana twarz od razu obraca się przeciwko niemu:

BARMANKA: [...] od godziny nam tu cwaniak jeden opowiada legendy, jaki to nie jest bogaty z Warszawy aktor, a karty telefonicznej se nie może kupić najtańszej, bo mu szkoda, to narkomanie jacyś są. A ten twój pysk to ja skądś znam. To ty mi jajka z kurnika wykradasz, figlarzu”¹³.

KIEROWCA: [...] Mężczyzna, z którym była, skądś znam tą twarz, to zapewne jeden z tych znanych mafiosów, Wołowina czy ten drugi, których pokazują [...]”¹⁴.

Rytm sztuki wyznaczają zeznania świadków, przerywające fabularny ciąg krótkie opowieści w czasie przeszłym – jak w ostatnim cytacie Kierowcy. Chwył, który kapitalnie sprawdza się jako sposób na zbudowanie utworu, ustawia jednocześnie wyraźne dychotomie: my – oni, winni – niewinni, legalni – wykluczeni. Ale też wykorzystywany przez Masłowską język – i ukazywany z jego wykorzystaniem sposób postrzegania Innego – jest chyba logiczną konsekwencją sposobu odgrywania Innego. Bo skoro performance Dżiny i Parchy jest najbardziej z możliwych krzywdzący, to i sposób postrzegania, filtrowany językiem, zachowuje w dramacie odpowiednie proporcje społeczne:

BARMANKA: Se oglądamy, a tam naraz słyszę, wrzaski jakieś, samotanina, ja mówię, co to teraz tam będzie, robaki Bułgarkom z cip pouciekały i tak wrzeszczą? I idę sprawdzić. A tu otwierają się drzwi i wchodzi taki oddział zamknięty dwuosobowy, nie wiem, pijani czy naćpani czymś, czy uciekli z wariatkowa, z torbami czy siatami jakimiś tu wchodzi [...]”¹⁵. I jak ona to powiedziała? Że są Rumunami jakimiś! [...]”¹⁶.

¹¹ D. Masłowska, dz. cyt, s. 126.

¹² Tamże, s. 139.

¹³ Tamże, s. 122.

¹⁴ Tamże, s. 100.

¹⁵ Tamże, s. 118.

¹⁶ Tamże, s. 121.

Spośród napotkanych po drodze osób jedyną nastawioną przyjaźnie do "Rumunów" jest pijana kobieta, opiewająca w bełkotliwym monologu uroki Rumunii ("[...] a tho jest shuper krhaj z papryką i owhocami, i wakhacjami, i ja tam jeziemy na nharty z mhężem. Ale shuper. [...]"¹⁷). Wydaje się to dosyć łatwym pomysłem – prostotę spotęgowania problemu wykluczenia równoważy jednak językowa błyskotliwość monologu, zasadzającego się na szybkim łączeniu skrajnie stereotypowych, ewentualnie mocno niedorzecznych skojarzeń w rozchwianej strukturze nietrzeźwej wypowiedzi.

Osobnego omówienia wymaga kwestia "odgrywania". Bo do ukazania stanu polskiej ksenofobii i nadętej normatywności Maślowska nie musiała przecież "podrabiać" Rumunów, wcielać w ich role Polaków. Ale przeniesienie siebie i swoich emocji w obce ciało pozwala na ukazanie czegoś więcej – na uczynienie z przebywanej przez bohaterów drogi metafory stanu świadomości. Wtedy też język, którym porozumiewają się bohaterowie – język, w który wpisują swoją udawaną historię, odlegle zresztą kojarzoną z historią Marii i Józefa, błędzących w poszukiwaniu schronienia – staje się czymś więcej, niż tylko ciągiem językowych gagów obnażających poziom publicznych dyskursów, wyśmiewających tzw. kulturę języka ("Ja powiedziałem, że nie, bo nie mogę ich przyjąć do samochodu ponieważ mam samochód zarejestrowany na tak zwaną działalność i ze względu na tę widoczną kratkę, ze względu na którą nie mogę ich więc zabrać [...]"¹⁸; "[...] ale uważam ją za współwinną w uczestniczeniu morderstwa. Czyjego morderstwa? Mnie morderstwa, proszę pana [...]"¹⁹; "Nie zadawaj mi teraz takich pytań, na które ja nie mam teraz wpływu"²⁰). Z trudem wykraczający poza seks i pieniądze "slang" Dżiny i Parchy staje się symptomatycznym zapisem przerażenia towarzyszącemu wcielaniu się w postać Innego – zderza agresywne, zuchwałe i krzywdzące

odgrywanie z jednoczesnym strachem przed bezwarunkowym przyjęciem roli, zrodzonym dopiero w konfrontacji z nią. I to na tym pomysłe zasadza się chyba najważniejszy sens *Dwojga biednych Rumunów*...

5. Paweł Sala, *Trzecie przyjscie* – "And death shall be no more; death, thou shalt die"²¹

Pomysł na *Trzecie przyjscie* jest specyficzny – z jednej strony tekst jest inspirowany *true story*, z drugiej – jest, *paszez moi l'expression*, kulawym literackim *mimesis*, próbą połączenia prawdziwej historii z wizjami świata zarysowanymi w *Woyzecku* George'a Büchnera i *Matrixie* braci Wachowskich. Kulawym – bo o ile, nawet tak poważne, zapożyczenie nie jest jeszcze, jako punkt wyjścia, niczym deprecjonującym, o tyle prostota chwytu zastosowanego w – ambitnej być może – próbie twórczego wykorzystania tych tekstów jest już podwójnie deziluzyjna – tak wobec kiepskiego tekstu dramatu, jak i wobec intertekstualnych starań.

Dwa lata temu Gunther von Habens – znany całemu światu niemiecki lekarz-artysta – próbował kupić od władz miasteczka Sieniawa Żarska nieczynne obiekty przemysłowe – planował postawić tam oddział Instytutu Plastynacji (tworząc jednocześnie 300 nowych miejsc pracy), gdzie mógłby składować tzw. plastynaty (odpowiednio spreparowane ludzkie zwłoki²²). Po szeregu protestów o naturze religijnej, władze nie wydały zgody na sprzedaż obiektów (swoją drogą, von Habens wybudował ośrodek 150 km dalej, w niemieckim mieście Guben).

Sala w swoim tekście ponownie sprowadził Habensa do Polski – jednak tym razem Kapitan nie ma problemów z założeniem swojego ośrodka, posiada zastęp doradców i pomagierów, jest wspomagany finansowo

¹⁷ Tamże, s. 126.

¹⁸ Tamże, s. 97.

¹⁹ Tamże, s. 99.

²⁰ Tamże, s. 117.

²¹ J. Donne, *Holy Sonet X: Death be not proud*, za: <http://www.luminarium.org>.

²² Plastynacja – proces preparacji polegający na usunięciu z tkanek (zwierzęcych lub ludzkich) wody oraz tłuszczów (potrzebnych do rozwoju bakterii gnilnych) i nasyceniu ich odpowiednimi polimerami, co powoduje zatrzymanie ich rozkładu, zachowany zostaje jednak ich kształt i kolor. Powstałe w ten sposób eksponaty są używane jako modele anatomiczne w medycynie i w sztuce. (źródło: pl.wikipedia.org).

przez swojego ojca, pełniącego również funkcje polityczne, słowem – zachód jawi się na polskim zaścianku w swojej mitycznej formie: technika, pieniądze, bezbłędna organizacja. Polski zaścianek odpowiada równie zgrabnie: bieda, chuligani, bezdomni Młody (Franek) i Młoda (Maria – imię jest konsekwencją zapożyczenia z *Woyzecka*) w zaanektowanej przez nich ruderze, przykładowie religijni Stary i Stara, ogniskująca małomiasteczkowe, leniwe życie stacja benzynowa. To tam Franek – myjący za parę złotych samochody – pozna Kapitana i dostanie od niego propozycję pracy – pracy, której bardzo potrzebuje (jego dziewczyna zaszła w ciążę, nadal nie mają własnego domu). Dalej wszystko potoczy się szybko: najpierw będzie tylko pracował przy zwłokach, potem – w perspektywie większych pieniędzy – sprzeda swoje ciało, godząc się na preparację po śmierci. Stanie się tym samym poważnie ubezwłasnowolniony – będzie podlegał regularnym badaniom, kontrolowanej diecie i wymogowi częstego seksu. W rozpaczliwej próbie zapewnienia dobrobytu sobie i Marii Franek zamraża jednak własne poczucie godności. Przejmuje je Maria – jego druga połowa (w zastanawiająco poetyckim jak na prostego chłopca wyznaniu Franek mówi: “Miłość to tak, jakbym znalazł się w jej głowie albo w jej duszy... Potrafię myśleć jej myślami albo ona moimi. Jesteśmy jak jedna dusza, która zrosła się z dwóch”²³). Po drodze z propozycją przejścia do wirtualnej rzeczywistości pojawi się Büchnerowski Wywoływacz. A komentować wydarzenia będzie na bieżąco antyczny chór, występujący za każdym razem w innej postaci – Babochłopów, Dziewczynek, Płaczek, Wołaczy, Klaunów, wreszcie – po prostu Ciało.

Już w drugiej scenie dramatu dochodzi do rozmowy pomiędzy dwoma “demiurgami” przedstawianego świata – Kapitanem i Wywoływaczem. Przy nich, myjąc motor Kapitana, służalczo krząta się Franek. Spór dotyczy wyższości wyznawanych przez nich wizji świata:

KAPITAN: Mogę obronić ten świat przed rozpadem... Mam metodę.

WYWOŁYWACZ: Po co?

KAPITAN: Chronię ludzkie ciało przed rozpadem.

WYWOŁYWACZ: Ich nie warto, niech pan spojrzy...²⁴

I dalej:

WYWOŁYWACZ: Wolę pracować nad zupełnie nowymi systemami niż udoskonalać ten.

KAPITAN: Tworzy pan nowe światy?

WYWOŁYWACZ: Można tak to nazwać. Programuję życie wirtualne.

KAPITAN: Jak to jest?

WYWOŁYWACZ: W moich światach to wszystko, co tu się dzieje, jest nie do pomyślenia.

KAPITAN: To jest treść życia. Jak żyć bez treści?

WYWOŁYWACZ: Treścią staje się samo życie, trwanie w uniesieniu, w ekstazie... To, czego człowiekowi najbardziej potrzeba.

KAPITAN: Ale jak umieści pan tam ludzi?

WYWOŁYWACZ: Samo tam trafiają. To zbyt atrakcyjne. Powoli... powoli... ludzie szukają tego i znajdują... Ten pański świat w końcu opustoszeje²⁵.

Oto zderzenie dwóch wielkich wizji dokonujące się w biednej, zapomnianej wsi – aksjologiczny pojedynek, od którego zależeć mają losy świata. Racje zostaną na początek wypróbowane w mniejszej skali, dojdzie do szczególnego zakładu o Franka – przypominającego trochę ten między Mefistofeilesem i Bogiem w *Fauście*, tym razem dotyczącego jednak ciała:

MŁODY: W tej pańskiej grze to pewnie błota nie ma i nie potrzeba niczego myć.

WYWOŁYWACZ: Chcesz sprawdzić?

MŁODY: Chciałbym, ale...

KAPITAN: Szukasz pracy?

MŁODY: Bardzo.

KAPITAN: Zgłoś się!²⁶

²³ P. Sala, *Trzecie przyjście*, w: *TR/PL...*, s. 171.

²⁴ Tamże, s. 148.

²⁵ Tamże, s. 149.

²⁶ Tamże, s. 151.

Od tej chwili Franek będzie balansował między dwoma ideologiami, skuszony pieniędzmi podda się Kapitanowi, ale przytłoczony makabryczną cielesnością, uwierzy Wywoływaczowi – który skutecznie zrodzi w nim wiarę i nadzieję w możliwość innego, pozacielesnego życia. Zideologizowana zostanie również jego dziewczyna – dzięki łagodnemu, acz uporczywemu wpływowi Starej i Starego uwierzy w Boga – jemu przypisze odpowiedzialność za kształt świata, znakiem od niego będzie urodzone przez nią martwe dziecko.

I oto zarysowane zostają dwa główne problemy dramatu – ciało i ideologia, ciało i manipulacja. W zależności od przyjęcia różnej z obrazowanych przez bohaterów *Trzeciego przyjscia* ideologii, różnie będziemy postrzegać problem cielesności, centralny dla, wyraźnie gnostyckiego, świata Sali. Z ciałem będą się więc mierzyć wartości religijne, dogmat matrixowej wirtualności, czy też pretensje sztuki wespół z dokonaniem medycyny. Ale pytanie zostaje postawione również "od środka" – co dzieje się z Młodym, z nim – nie z jego ciałem, po tym, jak dobrowolnie je sprzedaje? Gdzie jest w związku z tym "umiejscowiona" nasza podmiotowość? Jak – w sytuacji cielesnych ekstremów – odnieść się do, podsycanego przecież przez język, problemu "posiadania" drugiej osoby? Próby odpowiedzi na te – dobrze postawione, ciekawe – pytania mają, w moim odczuciu, poważny mankament. Ilekroć bowiem Sala zderza ze sobą swoich "naczelnych" bohaterów, tylekroć dochodzi nie tyle do rozmowy, co raczej do przesiąkniętej patosem wymiany poglądów. Nie rozmawiają ze sobą ludzie – ścierają się ze sobą, jednowymiarowe i płaskie – dlatego równorzędne – systemy aksjologiczne. Gdzieś poniżej tych starć, egzystencjalny dramat przeżywa Franek, mający poczucie jednego tylko obowiązku – zapewnienia sobie i Marii środków do życia ("Mam obowiązek, muszę chronić ciebie i to

małe, co się kiedyś urodzi"²⁷), uprzedmiotowiony w swoich staraniach tak samo jak Woyzeck (wynaturzony Doktor Śmierć zwraca się do niego z tą samą manierą, z jaką do Woyzecka zwracali się Tamburmajor i Doktor – w trzeciej osobie liczby pojedynczej: "Nie gada tyle, tylko spuści spodnie. Tak, słyszy przecież, co do niego mówię"²⁸), desperacko próbujący znaleźć sposób na przewycięzenie swojej życiowej beznadziei ("Tam gdzieś nie ma śmierci"²⁹. [...] Na wyższym poziomie... [...] "³⁰), agresywnie i zuchwale konfrontujący się z, coraz wyraźniej obecną w jego życiu, śmiercią ("Oglądam cię codziennie. / Nawet mi spowszedniałaś. / Przestań za mną chodzić!"³¹). Ta ostatnia towarzyszy zresztą "ciału" na każdym kroku: preparacja zwłok, martwe noworodki, samobój-cze pchnięcie nożem w brzuch – wszystko razem układa się w mocno turpistyczny traktat o umieraniu.

Do Polski zarówno przyjeździ, jak i tutejsi żywią głęboką pogardę ("Błoto tutaj leży nawet na asfalcie"³², "[...] tu, gdzie psy dupami szczekają... [...] "³³) – wyraźne, regularne zaznaczanie stosunku do "tej naszej zapadłej dziury"³⁴ znacząco współgra z trupami, umieraniem i atmosferą ponurej, makabrycznej cmentarności – ustawia historyczny, "czasowy" punkt widzenia, zadaje, wybrzmiewające w tle, bardzo aktualne pytania o Polskę jako miejsce łączące w szczególny sposób ludzi żywych z umarłymi, "cmentarne i nieświadome, teren niepamięci, zawłaszczenia i manipulacji"³⁵. Rzeczywiście, w dobie maniakałnych rozliczeń z przeszłością, polityce wymazywania pamięci, paradoksalnie pamięć o "trupach historii" wzmacniająca, niepokojącej paralelności politycznej z zamkniętym, jak mogłoby się wydawać, okresem sprzed roku 89. – stawianie takich pytań jest ważne. Problem *Trzeciego przyjscia* polega jednak na jego "zerjedynkowości", skreślającej atrakcyjność każdej udzielanej przez autora odpowiedzi. Sala

²⁷ Tamże, s. 194.

²⁸ Tamże, s. 189.

²⁹ Tamże, s. 179.

³⁰ Tamże, s. 180.

³¹ Tamże, s. 174.

³² Tamże, s. 148.

³³ Tamże, s. 189.

³⁴ Tamże, s. 206.

³⁵ K. Szczuka, *Hit*, "Gazeta Wyborcza" z dnia 1-2 VII 2006, nr 152, dodatek "Wysokie Obcasy".

z uporem godnym lepszej sprawy buduje swój świat na jednowymiarowych opozycjach – począwszy od tych największych, ideowych: Polska – Zachód, Kapitan – Wywoływacz, religijność – świeckość, poprzez językowe:

MŁODA: Nie żyje!

*MŁODY: Ciesz się, używaj życia!*³⁶;

MŁODA: Trupy, trupy, trupy, w kółko to samo.

*MŁODY: One nam życie uratują!*³⁷;

aż do tych najmniejszych – opisywanych już tylko przez didaskalia – np. kiedy Maria i Franek winem popijają hamburgery z McDonalda. Do problemu wyjawiającego dychotomizowanie dochodzi kwestia ich zapisu – nieudanego przełożenia problemu na dialog. Ujawnia się to nie tylko w przypadku wspomnianych rozmów oczekujących patosem idei:

KAPITAN: Zależy, jak na to spojrzymy.

Ustawiam nowy sposób myślenia o człowieku. Od patrzenia się zaczyna, ale na myśleniu się kończy.

WYWOŁYWACZ: Ludzie nie myślą.

KAPITAN: Potrzebują bodźca, który ich zmusi do myślenia.

WYWOŁYWACZ: Jak?

*KAPITAN: Niech pan spojrzy w lustro, wtedy gdy śmierć zajrzy panu w oczy!*³⁸.

ale również przy źle napisanych, sztucznych, budowanych momentami na żenująco prostej poetyce komunałów – nieusprawiedliwionej tym bardziej, że niekonsekwentnej – dialogach między Młoda i Młodym:

MŁODY: Wypadliśmy ze świata.

MŁODA: I co?

MŁODY: Odpadamy..

MŁODA: To jakaś gra?

MŁODY: Wszystko jest grą.

*MŁODA: To nasze życie!*³⁹.

Z *Trzeciego przyjścia* wynika pewien – perwersyjnie pocieszający – paradoks. Autor podsuwa różne możliwe “rzeczywistości” jako alternatywy dla beznadziei przegrywającego z samym sobą miejsca. Ale są to alternatywy ułomne, płaskie, jednowymiarowe. Dlatego też najpełniejszy, najbardziej atrakcyjny pod czysto ontycznym względem jest właśnie ten świat, na który dramat próbuje “zaradzić”. “Wystarczy odpowiednie słowo... wszystko staje się inne”⁴⁰, mówi w pewnym momencie Młody. To chyba drugi paradoks tego dramatu.

6. Przemysław Wojcieszek, *Cokolwiek się zdarzy, kocham cię – czyli serial o lesbijkach*

Tekst Wojcieszka jest chyba najlepszym dramatem antologii, najdobitniej starającym się rozprawić z zaściankowością polskiej mentalności, jedynym w zbiorze tekstem, który nie boi się wejść w dosłowny spór z rzeczywistością “aktualną”, dziejącą się tu i teraz – jest sztuką “szybkiego reagowania”, a takie było chyba, między innymi, założenie projektu. Wojcieszkowi nie zależy na uniwersalności, teatr i dramat traktuje doraźnie – i wydaje się przy tym świadomie płacić cenę za możliwą dezaktualizację tekstu za parę lat. Ale też sprawy, o których pisze powodują, że należałoby mieć nadzieję na jak najszybszą dezaktualizację.

Cokolwiek się zdarzy... jest opowieścią o Magdzie i Sugar, lesbijkach, zmuszanych do nieustannego konfrontowania się z homofobicznym, heteronormatywnym światem. Dziewczyny poznają się na zapleczu smażalni kurczaków – konkurującej podobno z samym KFC (“Wiesz, że gdziekolwiek otwieramy nową smażalnię, tam dochody kejkafa spadają o jedną trzecią?”⁴¹) – ich miłość rodzi się przy brudnym, śmierdzącym, przetłuszczonym zmywaku, przy którym pracują za 4,5 złotego za godzinę. Ale nie jest to – jak chciałaby efektowna poetyka zderzeń – uczucie idealne, pozbawione problemów, szczególnie czyste i piękne – ono

³⁶ P. Sala, dz. cyt., s. 201.

³⁷ Tamże, s. 169.

³⁸ Tamże, s. 150.

³⁹ Tamże, s. 215.

⁴⁰ Tamże, s. 222.

⁴¹ P. Wojcieszek, *Cokolwiek się zdarzy, kocham cię*, w: *TR/PL...*, s. 262.

po prostu jest. Ze wszystkimi swoimi przyziemnymi z jednej (Sugar zdradzi Magdę z mężczyzną) i poetyckimi (wspólne recytowanie wierszy przy świetle zimnych ognii) z drugiej strony sprawami. Każda z dziewczyn ma też swoje prywatne – łączone powoli we wspólne – problemy. Heniek, zięć właściciela smażalni, nieustannie molestuje Magdę – a ona ani nie potrafi powiedzieć mu o swojej orientacji seksualnej, ani też nie ma w sobie wystarczająco dużo siły, żeby odeprzeć prostackie zaloty – żonatego przecież – seksisty. Tę słabość tłumaczy nie tylko młody wiek osiemnastoletniej Magdy, ale również ciąg życiowych niepowodzeń – z powodu homoseksualizmu nie udało jej się ukończyć szkoły w rodzinnym Rawiczu ("Przyłapali mnie w szatni z jedną głupią pidzą. Rzecz jasna, moja wina"⁴²), została wyrzucona przez ojca z domu. Wsiadła w pociąg do Warszawy, od miesiąca pracuje zmywając talerze. Sugar stopniowo zaraża ją swoją siłą i energią, przyczynia się do jej odrodzenia. Ale i ona ma problemy – z półrocznego pobytu w Iraku wraca brat-żołnierz. Pojechał tam odpokutować za grzechy jej "choroby". Tymczasem czeka na niego na wskroś tolerancyjny model rodziny – akceptująca związek córki matka pozwala dziewczynom mieszkać u siebie w domu. Piotr zamierza to zmienić – w imię katolickich wartości siłą będzie próbował przywrócić konserwatywny, tradycyjny model domu. Sugar podstawia pod nos swój medalik z Matką Boską, Magdzie – pięść. Ponadto zaprosił do domu nieodpowiedzialnego ojca, którego Teresa – matka Sugar i Piotra – wyrzuciła z domu, kiedy dzieci były jeszcze małe.

Streściłem pokrótce fabułę dramatu, żeby ukazać jego "serialowość" – tekst zbudowany jest z krótkich, szybkich scen (co jednak nie znaczy, że Wojcieszek paroma krótkimi frazami nie potrafi dobrze sportretować swoich bohaterów), które nie mają w większości pretensji do nadmiernego metaforyzowania rzeczywistości, bo opowiadają prostą w gruncie rzeczy historię. I może to właśnie – na tle pozostałych tekstów antologii – jest paradoksalną zaletą *Cokolwiek się zdarzy...*

Autor konsekwentnie, scena po scenie, opowiada po prostu o homoseksualnym uczuciu dwóch dziewczyn – i broni się przed braniem swojej historii w nawias wysmakowanej poetyki. Jedynym nawiasem dla tekstu są trzy słamowe spotkania – otwierające, dzielące i kończące dramat – tak ważne dla Sugar momenty ucieczki od wszystkiego, czym jest dla niej codzienne życie:

SUGAR: [...] tego uczucia nie da się z czymkolwiek porównać – nie ma wtedy znaczenia, kim jesteś – lesbą, sresbą czy kimkolwiek innym – nikogo to nie obchodzi. Jesteś tylko ty i Pan Bóg, który przez ciebie przemawia.[...]

Ale i tu Wojcieszek nie pozwala sobie na przesadną gloryfikację "nieporównywalnego z niczym slamu" – Sugar czuje, że przywołanie Boga to w tym miejscu dość tanie porównanie (ciąg dalszy poprzedniego cytatu):

*SUGAR: [...] Stajesz się instrumentem w bożych palcach, służą bożym obdarowanym łaską. (śmieje się) Kurwa, wciąż jestem ostro najebana. Jutro slam. Zabieram cię [...]*⁴³.

"Lesba", "lesbijka" – te słowa pojawiają się w tekście bardzo często. Magda nie potrafi wypowiedzieć go w żadnej możliwej formie ("Jestem... Cholera, to słowo nie przejdzie mi przez gardło. Ja po prostu wołę dziewczyny"⁴⁴), chociaż słyszy je na każdym kroku – Wojcieszek bezustannie je obraca, pokazuje, że może zabrzmieć jak obraza, jak krzywdzący wyznacznik tożsamości (kiedy nie ma znaczenia nic innego poza orientacją seksualną, kiedy fakt homoseksualizmu jest uprzedni wobec samego homoseksualisty⁴⁵), ale też – że może być określeniem "przeciągniętym" przez homoseksualistów na swoją stronę, próbą odczarowania jego pejoratywnego wydzwisku z jednej strony i próbą wystąpienia przeciw uładowanej, "grzecznej" rozmowie o homoseksualizmie *comme il faut* z drugiej (jak w cytacie powyżej):

⁴² Tamże, s. 261.

⁴³ Tamże, s. 257.

⁴⁴ Tamże, s. 273.

⁴⁵ Trudno to opisać nie popadając w paradoks nieuchronnego szufladkowania, towarzyszący dokładnie odwrotnemu

PIOTR: *Mamo, [...] to nie jest normalne. To są dwie lesbijki ściskające się w moim rodzinnym domu. To jest nie do przyjęcia*⁴⁶.

HENIEK: *Jesteś lesbijką?*

MAGDA: *Tak.*

HENIEK: *Wiedziałem. Sugar też?*

MAGDA: *Tak.*

HENIEK: *Wiem wszystko o lesbijkach.*

MAGDA: *No...*

HENIEK: *Widziałem więcej lesbijskich pornołni niż Quentin Tarantino normalnych filmów*⁴⁷.

TADEK: *Jesteś lesbijką?*

(Magda potwierdza.)

TADEK: *(z ciężkim westchnieniem) No to gratulacje*⁴⁸.

MIKOŁAJ: *Będziesz tak stała do mnie dupą? (Magda odwraca się) Rzeczywiście jesteś ładna, ale wali od ciebie lesbą na kilometr [...]*⁴⁹.

W kończącym sztukę wierszu pojawia się – dopiero teraz! – zarys innej, tolerancyjnej Europy (“[...] więc kiedy stąd spierdolimy a spierdolimy na pewno / jadąc w stronę życia i światła jadąc w stronę Berlina i Pragi / to pozostanie wam apokalipsa [...]”⁵⁰) – i jest w tym odwołaniu coś przewrotnego. Wojcieszek nie ukazuje tolerancyjności społeczeństw tam

w zderzeniu z homofobią społeczeństwa tu – prowokacyjnie odwraca wektor problemu, uzależnia właśnie społeczeństwo od “wykluczonych”:

MAGDA: *[...] gdy ty i ja całowałyśmy się w ukryciu / i jesteśmy dziś żywe i zdrowe a oni są martwi [...] wiem że nasza miłość jest jedynym usprawiedliwieniem tego miejsca / i deszcz żab nie spada tu nie z powodu tysiąca świętych obrazów / ale dlatego że ty i ja kochamy się i jest to nieskończenie czyste / i nasze pożądanie i nasza namiętność i nasz seks ratują was przed zagładą [...]*⁵¹.

I w zarysowanej przez Wojcieszka sytuacji ma to swój atrakcyjny sens – przecież ataki przeciwko wszystkim Magdom i wszystkim Sugar opierają się w większości na polityce wykorzystywania narodowo-katolickich wartości w wyraźnie negatywnym programie. W imię miłości Boga, Piotr tłucze Magdę pięściami⁵². W imię stabilnego modelu domu/rodziny/ społeczeństwa wyrzuca matkę do kuchni, żeby przygotowała ciasto na przyjazd zniechęconego męża. Zastąpi związek dziewczyn – taki, o jakim jego matka i on sam mogą tylko marzyć – autorytaryzmem silnej patriarchalnej kultury. Wytłumaczy to tradycją i religijnymi wartościami. Mówiąc w skrócie – w walce przeciwko trawiącej naród chorobie

zamiarowi – zadeklarowanie wyznawania aksjologicznego systemu, w którym homoseksualizm jest niewartościującą cechą jednostki (tzn. gej, lesbijka, heteroseksualista mogą być tak samo “dobrzy”, jak i “zli” – orientacja seksualna nie ma tu żadnego znaczenia) jest samo w sobie w pewien sposób naznaczone nietolerancyjnością, apriorycznie nosi znamię mechanizmu wykluczenia.

⁴⁶ P. Wojcieszek, dz. cyt., s. 269.

⁴⁷ Tamże, s. 273.

⁴⁸ Tamże, s. 274.

⁴⁹ Tamże, s. 281.

⁵⁰ Tamże, s. 288.

⁵¹ Tamże, s. 288.

⁵² Swoją drogą, stało się to (a dokładniej – noszony przez Piotra medalik z wizerunkiem Matki Boskiej) przyczynkiem do wielce interesującej polemiki pomiędzy moją ulubioną recenzentką, niedościgłym wzorem krytyka teatralnego, Temidą Stankiewicz-Podhorecką (z “Naszego Dziennika”) oraz Romanem Pawłowskim (z “Gazety Wyborczej”). Ta pierwsza zarzuciła Wojcieszce (rzecz dotyczyła już realizacji scenicznej, zob. przyp. 58) wpisywanie się w tendencję do ukazywania pojawiających się na scenie katolików w złym świetle; cytuję: “Piotr z racji swojej przynależności do świata wartości chrześcijańskich jest tu ukazany jako przedstawiciel ciemnogrodu i co za tym idzie, jako symbol nietolerancji i homofobii.” (zob. *Bełkot słowa i gimnastyka bioder*, Temida Stankiewicz-Podhorecka, “Nasz Dziennik” z dnia 3 XI 2005). Pawłowski nie omieszkał wspomnieć o tym parę dni później w swoim felietonie na łamach “GW” – próbując jednocześnie pokazać, że problem polega na czym innym: “Stankiewicz-Podhorecka [...] broni postawy Piotra i traktuje go ze zrozumieniem: «nie jest on homoseksualistą, marzy o tym, by znaleźć odpowiednią dziewczynę, ożenić się, założyć rodzinę, zamieszkać razem z matką. Ale nie z dwiema lesbijkami.» [...] Smutno mi tylko, że medalik przesłonił istotę problemu, jaką jest posługiwanie się przemocą w imię obrony katolickich wartości.” (zob. *Medalik*, Roman Pawłowski, “GW” z dnia 7 XI 2005, dodatek “Stoleczna”). Nie trzeba było długo czekać na odpowiedź

homoseksualizmu wszelkie wartości zostały przekształcone, zawężone do wymiaru argumentów żywiących się już nie tylko swoją normatywnością, ale przede wszystkim – Innym, Obcym, tym, kogo trzeba wyplenić. Przedstawiając rzecz w ten sposób – jako permanentną wojnę – można się rzeczywiście prowokacyjnie zastanowić nad tym, co stałoby się z prężnymi zastępami patriotów (tych młodych i tych starych) dzielnym wyciągnięciem ręki pozdrawiających polską flagę, nieprzebranymi tłumami moherowych oddziałów ds. zagrożonej moralności narodu, księżmi wytrwale przypominającymi o zagrożeniu Polski ze strony międzynarodowych spisków homojudokomunistycznych – co stałoby się z nimi wszystkimi, gdyby Magda i Sugar po prostu wyjechały?

7. Analiza analiz, czyli co z tego wynika

Trzy z opisanych pięciu dramatów uważam za teksty kiepskie. Niemające – tak wyraźnie zawartej w manifeście TR/PL – ambicji przełamania sposobów myślenia, analizujące polską rzeczywistość, ale nierzucające jej wyzwania, skierowane do nas, ale nie przeciwko nam. Prezentujące Polskę, którą – jak pisała Kazimiera Szczuka – “czyta się dość łatwo”⁵³, bo to Polska z problemami teoretycz-

nie zauważonymi, lecz pozostawionymi samym sobie, ergo, najwyraźniej nie tak ważnymi. Mam wrażenie, że antologię TR/PL spotka los równie szybkiego zapomnienia, jak to stało się ze zbiorami nowych, polskich dramatów wydawanych na przestrzeni ostatnich paru lat – *Pokoleniem Porno*⁵⁴, *Made in Poland*⁵⁵, czy *Echami, replikami, fantazmatami*⁵⁶. Z jednej strony to naturalna konsekwencja “gazetowego”, doraźnego sposobu pisania (jak w przypadku *Cokolwiek się zdarzy...* Wojcieszka), z drugiej jednak – świadectwo jakości dramatów zbudowanych nawet w sposób bardziej uniwersalny, zmetaforyzowany, nieoczywisty. To coraz mniej atrakcyjne porównanie, ale wobec takiej sytuacji same przypominają się dramaty angielskiego czy niemieckiego nowego brutalizmu – silne, odważne, przełamujące bariery, powodujące dyskusje (!). Tymczasem poważnej dyskusji ani teatr, ani szersze środowisko się nie doczekały. Owszem, trzy z pięciu dramatów miały realizacje sceniczne, ale mam wrażenie, że – obok wspomnianej, nieszczególnie budującej, *quasi-polemiki*⁵⁷ – przeszły one bez echa⁵⁸. Wypada, mimo wszystko, zastanowić się nad “punktami wspólnymi” tych tekstów – nie tyle już nad wyłaniającym się z nich obrazem Polski, ale raczej nad wyłaniającym się z nich sposobem pisania o Polsce.

Stankiewicz-Podhoreckiej: “Mam zaś sporo przeciwko temu, że [...] imputuje mi Pan jakąś niezrozumiałą, obcą mi «ideologię». Nie chce Pan zauważyć problemu, który podnoszę. [...] A jest nim permanentne ukazywanie na scenach teatralnych wyłącznie negatywnego wizerunku katolika. Że nie wspomnę o księżach i zakonnicach. Jeśli już autor powoła do życia postać, która jest nośnikiem wartości świata chrześcijańskiego, to koniecznie musi to być jakiś łajdak, przygłup, a najlepiej zbrodniarz. Przykładem takiego tendencyjnie i programowo negatywnego wizerunku katolika jest właśnie Piotr [...] Rzeczywiście występuje on w obronie wartości chrześcijańskich, i słusznie, ale postać ta została – przez autora i zarazem reżysera – tak karykaturalnie wyposażona w negatywne cechy, że chwilami u widza może budzić odrazę.” (zob. *Wyimkowa interpretacja*, Temida Stankiewicz-Podhorecka, “Nasz Dziennik” z dnia 14 XI 2005).

⁵³ K. Szczuka, dz. cyt.

⁵⁴ *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sulek, Kraków 2003.

⁵⁵ *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sulek, Kraków 2006.

⁵⁶ *Echa, repliki, fantazmaty...*

⁵⁷ Zob. przyp. 52.

⁵⁸ Najszybciej zapomniana została chyba realizacja *Strefy działań wojennych* Michała Bajera w reż. Natalii Korczakowskiej (premiera 28 V 2006, Teatr Rozmaitości Warszawa). Obok niej na scenę trafiły jeszcze *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* Doroty Masłowskiej (premiera 18 XI 2006, Teatr Rozmaitości Warszawa) i *Cokolwiek się zdarzy, Kocham cię* Przemysława Wojcieszka (premiera 15 X 2005, Teatr Rozmaitości Warszawa) – obie w reżyserii tego ostatniego. Wojcieszek w przypadku pierwszej sztuki nie poradził sobie przede wszystkim z językiem mocno nie-teatralnej sztuki Masłowskiej, z kolei autorskie *Cokolwiek się zdarzy...* zrealizował w bardzo charakterystyczny, “ubogi” scenicznie sposób – Wojcieszek nie chciał nigdy od swojego teatru atrakcyjności w rozumieniu dzieła sztuki, tylko w rozumieniu nośności komunikatu. Dlatego też tym specyficznym “teatrem słowa” szybko przegrywa walkę o popularność – a zatem również o naszą pamięć – ze swoimi teatralnymi rówieśnikami – Janem Klatą czy Mają Kleczewską.

Uderza na początek jedno – przeniesienie, nieco nadętych, zapowiedzi manifestu na dużo bardziej prywatną płaszczyznę, wyraźne i częste odnoszenie się do problemu domu i rodziny. Domu, który pojawia się właściwie w każdym tekście i często pełni funkcję osi dramatu. Masłowska ukazuje go poprzez negację – historia jej bohaterów jest również historią błędzenia w poszukiwaniu domu, odlegle paralelną do biblijnego błędzenia Maryi i Józefa. Kochan ukazuje rodzinę jako motor napędowy groteskowej wyprawy współczesnych Argonautów – to troska o dom, pragnienie uregulowania stosunków między jego mieszkańcami powoduje ich uczestnictwo w “konsumpcyjnym misterium”. Młodego i Młodą w *Trzecim przyjsciu* poznajemy jako “świeżo upieczonych bezdomnych” – po tym, jak spłonął ich poprzedni dom, szukają dla siebie miejsca w opuszczonej ruderze. Bezdomność wywołuje desperację, brak moralnych i emocjonalnych fundamentów – ich związek wkrótce zacznie się rozpadać. Wojcieszek w obrazowy sposób zderza domy rodzinne Magdy i Sugar (zerwane relacje z ojcami) z konserwatywnym porządkiem, który zamierza wprowadzić w rodzinie Piotr. Taka dbałość o ukazanie tzw. podstawowej komórki społecznej jest wyraźnie symptomatyczna – teatralną dyskusję o Polsce młodzi dramatopisarze rozpoczynają z poziomu jednostki, piszą m.in. o tożsamościowych problemach jako o konsekwencji niemożności wykształcenia w sobie silnego podmiotu społecznego wcześniej, w ramach własnej rodziny. Przy okazji zwraca uwagę jeszcze jedna rzecz – apoteoza postaci matki przy jednoczesnym dezawuowaniu postaci ojca. Matka jako bohaterka dramatu pojawia się w trzech tekstach – *Trzecim przyjsciu*, *Argo...* i *Cokolwiek się zdarzy...* – w pierwszym ma na imię Maria, w dwóch ostatnich, co ciekawe, Teresa. Maria zostaje ukazana w świetle bez mała cierpiętniczym – dwa razy rodzi martwe dziecko, jej chłopak popełnia samobójstwo. W *Argo...* matka dźwiga na sobie ciężar odpowiedzialności za utrzymanie odpowiedniej relacji z synem. W tekście Wojcieszka – balansuje pomiędzy własną tolerancją dla

homoseksualnego związku córki (pozwala dziewczynom mieszkać u siebie) a przymusem powrotu do patriarchalnego modelu rodziny. W tym samym dramacie ojciec jest “złym ojcem” – w dodatku w zmultiplikowanej formie. Te zabiegi przydają opisanej wyżej, domatorskiej tendencji nieco dokładności, są jak, noszący znamiona (radikalnego?) feminizmu, punkt zaczepienia – jeden z niewielu. Pozwalają jednocześnie na zastanowienie się nad kulturowymi mechanizmami patrolinearnymi – konsekwencją wyraźnej dekompozycji rodziny, uświęcenia matki i występowania przeciwko ojcu są przecież zawsze wyraźne zachwiania społeczne, nabyte właśnie przy wkraczaniu w dorosłe życie. I to w tych miejscach dramaturgiczne analizy TR/PL wydają się najciekawsze.

W “rodzinnym” kontekście osobnego przywołania domaga się *Strefa...* Michała Bajera. Autor zmusza bowiem do zastanowienia się nad strukturą sztuki – posługuje się od początku wypowiedziami, które nie tylko nie przystają same do siebie, ale w dodatku nie odnoszą się do żadnego wyraźnego centrum. Bajer obrazuje tym samym klasyczną bez mała sytuację poststrukturalną – deformuje strukturę tekstu tak dalece, że w konsekwencji w jej centrum pozostaje nic. Wywiedziony nieco z Derridy⁵⁹ pomysł zostaje jednak obrócony – z pozornego nic wyłania się dom, zyskując od razu miano centrum struktury, potwierdzając tym samym nie tylko nieodzowny strukturalizm ludzkiego myślenia i postrzegania świata, ale również – to już na płaszczyźnie samego dramatu – fakt odnoszenia się do domu, jako do centrum, co poniekąd przekształca analizę strukturalną w analizę antropologiczną.

I to chyba dobry moment na przejście do języka dramatów. Bo obok Bajera – który jednak nie osiąga świadomie językowego czy też strukturalnego metapoziomu – na uwagę zasługuje również Masłowska, której władza nad stylem i językiem jest imponująca. Lekko i z wdziękiem konstruuje wypowiedzi swoich bohaterów w taki sposób, że opisowe względem nich jest zarówno to, co mówią, jak i – choć może przede wszystkim – to, jak mówią. Na przestrzeni niedługiego dramatu autorka

⁵⁹ Por. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2: *Literatura jako produkcja i ideologia. Poststrukturalizm. Badania intertekstualne. Problemy syntezy historycznoliterackiej*, Kraków 1992.

potrafi – komicznie – zaprezentować nie tylko całe *spectrum* językowych i stylistycznych błędów, ale też oddać zgrabnie mechanizm postrzegania i myślenia o rzeczywistości poprzez używany język – kiedy więc Masłowska pokazuje rozgadaną barmankę, to rodzaj rozgadania mówi o niej wszystko⁶⁰. Nie ma w tej antologii drugiego takiego dramatu – widać wyraźnie, że w pozostałych tekstach (wyłączając *Cokolwiek się zdarzy...*) język jest traktowany nieco marginalnie, że nie dotrzymuje kroku sensom, które się zza języka wyłaniają. Nie chodzi oczywiście o zamierzoną niedbałość, kolokwializm czy wulgarność – to, zgadzam się, bywa cechą niezbędną i często decyduje o charakterze sytuacji mówiącego itd. (być może niektóre dialogi w *Trzecim przyjsciu* brzmiałyby wręcz lepiej, gdyby autor spróbował je nieco zkolokwializować – czasem język tego dramatu rodzi, właśnie swoją nieadekwatnością do sytuacji, pobrzmiwającą uporczywie sztuczność; dialogi budowane przez Salę są w rażący sposób niekomunikatywne – to nie wymiana myśli, ale zbiór wypowiedzianych w przestrzeń zdań) – ale raczej o kwestie warsztatu (jak wyznacznik jakości wciąż powracają w skojarzeniach sztuki Kane, rzucające wyzwanie również na poziomie specyfiki języka i sposobu zapisu). Mam w związku z tym wrażenie – choć może to krzywdzące założenie – że jedyną sztuką tej antologii, do której za parę lat będzie można powrócić – z czysto "czytelniczą" przyjemnością – jest *Dwoje biednych Rumunów...* Reszta, jak sądzę, podzieli niedługo los dramatów hołubionych jeszcze parę lat temu przez Pawłowskiego – choć zaznaczam, że – dobrze, *notabene*, napisanemu – tekstowi Wojcieszka należałoby tego życzyć z innych względów.

Jest jeszcze jedna rzecz, która oddziela Masłowską i Wojcieszka od pozostałych autorów – jako jedyni napisali sztuki w pełni autonomiczne literacko, jako jedyni nie zdecydowali się wpisać w tworzoną przez siebie historię odwołań do innych tekstów kultury, do wypracowanych przez kogo innego stylów, do istniejących w innym porządku schematów budowania tekstu⁶¹. Absolutny szczyt w ilości odwołań osiągnął, oczywiście, Marek Kochan w *Argo...* – wykorzystuje do opowiedzenia swojej historii mitologię, Szekspira, polski romantyzm, Baczyńskiego i parę innych. Paweł Sala nie tylko wyraźnie korzysta z *Woyzecka* Büchnera oraz z pomysłów rodem z *Matrixa* braci Wachowskich czy *Symulaków i symulacji* Baudrillard'a, ale umieszcza w swoim dramacie również chór, wpisując poniekąd *Trzecie przyjscie* w struktury tragedii antycznej. Tekst Bajera można z kolei – dzięki proponowanemu modelowi porozumienia – uznać za mocno "postcechowski". Definicja postmodernizmu nie wydaje się odpowiednim tłumaczeniem dla tych, męczących momentami, popisów intertekstualności. Masłowska i Wojcieszek⁶² nie starają się udowodnić, że błyskotliwe odwołanie do wybranego archetektu będzie równoznaczne szczególnej nobilitacji (intelektualnej, znaczeniowej) ich sztuk. I niczego na tym nie tracą.

Taki sposób pisania wiedzie do pytania o przyjęcie literackiej perspektywy, z której można oglądać rzeczywistość opisywaną przez dramat. Widać bowiem wyraźnie – co po części jest konsekwencją rozdmuchanej intertekstualności – tendencję do deformowania przedstawianej rzeczywistości, filtrowania jej przez ironię, groteskę (*Argo...*), język (*Dwoje biednych Rumunów...*), mechanizmy porozumienia (*Strefa...*). Sztuką najbardziej

⁶⁰ Zob. przyp. 16.

⁶¹ Dość odległym echem, jak pisałem wyżej, wydaje mi się paralelność Dżiny i Parchy wobec Maryi i Józefa – poza tym nie jest to chwyt, na którym zasadza się całość dramatu. Może jednak być pomocny we wspomnianej analizie figury domu. Może również służyć pomocą w melancholijnej interpretacji *Dwojga biednych Rumunów...* jako sztuki o miłości ukazanej w jej negacji – sama autorka, oby prowokacyjnie, namawia do tego w jednym z wywiadów (*Masłowska podbija teatr*, z Dorotą Masłowską rozmawia Magdalena Łukasiewicz, "Dziennik" z dnia 18-19 XI 2006) – ale nie jest to, jak sądzę, najważniejsza z możliwych interpretacji.

⁶² Imię głównej bohaterki *Cokolwiek się zdarzy...* – Sugar – jest, oczywiście, imieniem bohaterki *Pół żartem, pół serio*, ale nie jest wykorzystane jako aluzja. Sugar sama mówi o tym w pewnym momencie: "Moja matka jest wielką fanką filmów, a ja mam na nazwisko Kowalczyk. [...] Ulubionym filmem mamuśki jest: *Pół żartem, pół serio* – widziałaś? Takie amerykańskie gówno. [...] Moja stara nazwała mnie Sugar Kane na cześć głównej bohaterki tego pierdolonego arcydzieła, która – uwaga – też ma na nazwisko Kowalczyk. Gra ją taka blondyna... Kurczę, zapomniałam. [...]” (Przemysław Wojcieszek, dz. cyt., s. 259).

realistyczną, w swoim "serialowym" wymiarze realizmu, jest *Cokolwiek się zdarzy...* Wojcieszka. Reszta autorów wydaje się uciekać (niech nie będzie to z mojej strony gloryfikacją realizmu) od przedstawiania w skali 1:1 i szukać swojego chwytu na rzeczywistość gdzie indziej. Poważnym problemem okazuje się umiejętność napisania zaangażowanego społecznie tekstu, który miałby jednocześnie ambicję metaforyzacji rzeczywistości. Czy też inaczej – metafora nie służy dobrze zaangażowaniu w wydaniu TR/PL. Jakkolwiek jednak wyglądałby proponowany w dramatach świat – zastanawia, zauważony trafnie przez Romana Pawłowskiego⁶³, brak bohaterów inteligentnych. Dramatopisarze boją się podjąć próbę zarysowania bohaterów, którzy byłiby nie tylko tym, co czują, ale też tym, co myślą. Nie

chcą przydać swoim postaciom zdolności do samooceny – nie pozwalają tym samym osiągnąć im wyższego poziomu, niż poziom emocjonalnej sytuacji, w której się znajdują. To ostatecznie wypełnia przykry paradoks świata antologii TR/PL – autorzy dają do zrozumienia, że wykazują głęboką troskę o losy współczesnej Polski, sygnalizują to dramatami o rodzinie, o homoseksualistach, o wykluczonych ze społeczeństwa, o konsumpcyjnym ogłupieniu – ale ich troska ma charakter hasłowy, ich "lewicowe" zaangażowanie jest zaangażowaniem pozornym, ich dramaty są jak krzepiący podpis pod petycją o zmiany – ale nie oni są jej autorami i nie oni zajmują się wprowadzeniem w życie jej postulatów. A szkoda, bo dramat i teatr potrafią więcej.

⁶³ Zob. *Teraz Polska u Jarzyny*, R. Pawłowski, "Gazeta Wyborcza" z 31 V 2006.